



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Baśniowy świat Sophie Tieck-Bernhardi

**Author:** Nina Nowara-Matusik

**Citation style:** Nowara-Matusik Nina. (2017). Baśniowy świat Sophie Tieck-Bernhardi. W: S. Tieck-Bernhardi; R. Dampc-Jarosz, Nina Nowara-Matusik (red.), "Fantazje i marzenia" (S. 35-47). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Baśniowy świat Sophie Tieck-Bernhardi

W niemieckim obszarze językowym baśń niezmiennie kojarzona jest z braćmi Grimm. To Wilhelm i Jacob są bohaterami zbiorowej wyobraźni, a nawet popkultury, a ich zbiory cieszą się nieustającą popularnością. Baśnie braci Grimm do dzisiaj stanowią niejako kanon baśniowego tworzywa, probierz oraz punkt wyjścia do naukowych analiz. Mimo że bracia nie są bynajmniej autorami słynnych opowieści, a dzisiaj określilibyśmy ich raczej mianem redaktorów, to funkcjonujące w powszechnym użyciu sformułowanie „baśnie braci Grimm” przywołuje właśnie taką konotację. Także zakorzenione w świadomości większości czytelników przekonanie, jakoby bracia, w poszukiwaniu baśniowych przekazów (oraz podań, których wydanie, w porównaniu z baśniami, okazało się finansową klęską), przemierzali wzdłuż i wszerz państwa niemieckie, trafiając pod osławiowe strzechy, mija się z prawdą. Materiału do badań, które *nota bene* rozpoczęły się raczej przypadkowo (zaprzyjaźniony z braćmi Clemens Brentano postanowił bowiem wykorzystać fakt, iż mają oni dostęp do zasobów biblioteki uniwersytetu w Kassel i poprosił ich o zebranie interesujących go materiałów), dostarczyły im w niezwykłej obfitości kobiety, które Grimmowie odwiedzali bądź zapraszali do siebie, by skrzętnie zanotować ich opowieści. Do kobiet tych należały: mieszkająca w pobliżu Kassel Dorothea Viehmann, córka właściciela gospody, którą bracia uczynili wzorcem ludowej bajarki, a także poetka Annette von Droste-Hülshoff oraz jej siostra Jenny von Laßberg. O ich roli w powstawaniu jednego z najważniej-

szych kanonów literatury europejskiej nie mówi się dzisiaj właściwie nic.

Rzecz ma się podobnie z Sophie Tieck-Bernhardi, poetką, dramatopisarką, autorką opowiadań i nowel, której polskojęzyczne syntezy historii literatury niemieckiej nie wymieniają nawet na marginesie<sup>1</sup>. Pisarka wciąż pozostaje w cieniu słynnego brata Ludwiga Tiecka, pisarza w swoim czasie uznawanego za najważniejszego przedstawiciela romantycznego nurtu w Niemczech, nazywanego nawet „królem romantyzmu”<sup>2</sup>, a polskiemu odbiorcy jest właściwie nieznana – jak dotąd brak bowiem tłumaczeń jej utworów na język polski. Dzięki staraniom zwolenników literaturoznawstwa spod znaku *women's studies* i *gender studies*<sup>3</sup> postać pisarki powoli wychodzi z cienia, a wznowienia jej utworów pozwalają na rewizję jej miejsca w historii literatury niemieckiej, w tym przede wszystkim w zdominowanym przez mężczyzn kanonie niemieckiego romantyzmu.

Tieck, podobnie jak jej koledzy po piórze, jest autorką zbioru baśni. Opublikowane w 1802 roku (warto tutaj podkreślić, że pierwszy tom baśni braci Grimm ukazał się dopiero w 1812 roku) *Wunderbilder und Träume in elf Märchen* odniosły tak duży sukces wydawniczy, że w 1823 roku musiało ukazać się ich wznowienie. Powodzenie to z pew-

---

<sup>1</sup> Wyjątkiem jest *Historia literatury niemieckiej* Mirosławy Czarneckiej (Wrocław 2011), w której pisarka wspomniana zostaje raz (s. 147). Pozostałe znane mi syntezy (np. N. Honsza: *W blasku epok. Literatura niemiecka od średniowiecza do współczesności*. Łódź 2010 lub C. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski: *Dzieje kultury niemieckiej*. Warszawa 2007) nie zawierają jej nazwiska w ogóle.

<sup>2</sup> Por. K. Günzel: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*. Berlin 1981.

<sup>3</sup> Tieck zaskakuje wyjątkowo nowoczesnym myśleniem o płci, rozumianej jako pewna społeczno-kulturowa konstrukcja (*gender*) oraz artykułowaniem typowo kobiecych doświadczeń, takich jak np. poród (przykładowo w baśniach *Belinde – Belinda* oraz *Das Vögelchen – Ptaszyna*), które obleka w specyficzny, poetycki język. Wart dokładniejszego zbadania jest także wątek androgeniczny, manifestujący się m.in. w *Die Blume der Liebe* – Kwiat miłości oraz *Die Bezauberungen der Nacht* – Uroki nocy.

nością można złożyć na karb swoistego zapotrzebowania romantyków na treści wykraczające poza oświeceniową, zracjonalizowaną wizję świata, na typową dla epoki tęsknotę za mitycznym złotym czasem, do którego dostęp baśnie zdawały się ułatwiać, a także, na postulowany już przez Herdera, zwrot ku pokładom ludowej wyobraźni. Nie do przecenienia jest jednak charakterystyczny styl pisarki-samouka, która w ocenie jednego z biografów „talentem przewyższała inne kobiety wczesnego romantyzmu”<sup>4</sup>, czyniąc baśnie swoim znakiem rozpoznawczym<sup>5</sup>. Podobną opinię wystawia edytorka baśni Sophie Tieck, niemiecka literaturoznawczyni Hannelore Scholz-Lübbering, uznając ją za jedną z najbardziej interesujących pisarek przełomu XVIII i XIX wieku, wyróżniającą się niezwykłą siłą poetyckiego wyrazu<sup>6</sup>. Baśnie Tieck są, w ocenie badaczki, dowodem jej poetyckiego talentu, mimo że passusy niektórych z nich, co Scholz-Lübbering także przyznaje, balansują na granicy kiczu<sup>7</sup>. Podobnie jak inne piszące kobiety epoki klasyczno-romantycznej<sup>8</sup>, takie jak Karoline von Günderode, Benedikte Naubert, Sophie Mereau-Brentano, Sophie Tieck brała czynny udział w życiu kulturalnym przełomu XVIII i XIX wieku, stając się ważną częścią tzw. romantyzmu berlińskiego. Nie była ona jednak typową bywalczynią salonów, a na jej życiu zawodowym nieraz cieniem kładły się niepowodzenia życia prywatnego.

Zebrane w zbiorze *Wunderbilder und Träume in elf Märchen* [Cudowne obrazy i sny w jedenastu baśniach] teksty *Die Quelle*

---

<sup>4</sup> A. Elschenbroich: *Bernhardi, Sophie, geborene Tieck*. In: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 2. Berlin 1955, s. 123.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Por. H. Scholz: *Nachwort*. In: *Wunderbilder und Träume in elf Märchen von Sophie Tieck-Bernhardi*. Hrsg. von H. Scholz. Berlin 2000, s. 277–279.

<sup>7</sup> Więcej o pisarstwie kobiet tamtego czasu oraz zarzucanym im przez Goethego dyletantyzmie por. R. Dampc-Jarosz: *Pisarstwo kobiet*. W: *Eadem: Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej*. Wrocław 2010, s. 68–72.

<sup>8</sup> Używanie tego pojęcia jako najbardziej adekwatnego w opisie literatury i kultury niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku postuluje Renata Dampc-Jarosz (por. ibidem, s. 12–13).

*der Liebe* (Źródło miłości), *Die Stimme im Walde* [Głos w lesie], *Die Blume der Liebe* [Kwiat miłości], *Der Einsiedler und die Nonne* (Pustelnik i zakonnica), *Alcandor und Angelica* [Alkandor i Angelika], *Das Vögelchen* (Ptaszyna), *Der Unglückliche* (Nieszczęśnik), *Belinde* (Belinda), *Das Reh* [Sarna], *Die Waldgenossin* [Pani lasu], *Die Bezauberungen der Nacht* [Uroki nocy], wymykają się jednak próbie jednoznacznego zaszeregowania do gatunku baśni. Na ich niejednorodność gatunkową wskazuje już zresztą zawarte w tytule określenie *Wunderbilder*. Problem nazewnictwa i przynależności gatunkowej podnosi także Hannelore Scholz-Lübbering, stwierdzając, iż pisarka zdaje się wykraczać poza reguły, jakie rządzą baśnią jako gatunkiem literackim<sup>9</sup>. Mimo to niemiecka badaczka podejmuje próbę ich sklasyfikowania: zgodnie z typologią baśni fińskiego etnologa Antiego Aarnego<sup>10</sup>, baśnie Tieck należałoby, w jej ocenie, zaliczyć do baśni właściwych, a zawężając klasyfikację, do baśni magicznych („Zauber- und Wundermärchen”). Sugerowaną tym samym jednorodność gatunkową zbioru rozbijają jednak dwa teksty: *Die Bezauberungen der Nacht. Ein dramatisiertes Märchen*, w którym pisarka przedstawia baśniowe treści w osnowie dramatu (w konstelacji fantastycznych i rzeczywistych postaci oraz wyborze lasu na miejsce akcji można dostrzec pewną inspirację Szekspirowskim *Snem nocy letniej*) oraz *Das Vögelchen* (Ptaszyna): ekspozycja tej baśni do złudzenia przypomina popularną szczególnie w dobie realizmu tzw. „Kamingeschichte”, historię o niesamowitych wydarzeniach opowydanych w kręgu osób zebranych przed kominkiem, uprawianą z upodobaniem m.in. przez Theodora Storma.

Traktując zbiór baśni braci Grimm jako probierz, Scholz opisuje także charakterystyczne atrybuty baśni pióra Tieck, zaliczając do nich m.in. problem romantycznej miłości, indywidualną koncepcję baśniowych postaci, ich metamorfozy oraz typowe dla romantyzmu motywy melancholii, tęsknoty i wędrówki. Scholz postuluje jednocześnie, aby w dal-

---

<sup>9</sup> Por. H. Scholz: *Nachwort...*, s. 318.

<sup>10</sup> Antti Aarne jest autorem *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), indeksu motywów i typów baśni północno- i środkowoeuropejskich.

szych badaniach nad baśniami Tieck uwzględnić kategorię baśni literackiej („Kunstmärchen”). Podążając wskazanym przez badaczkę tropem, zaznaczyć należy w pierwszej kolejności, że stosowane przez współczesne literaturoznawstwo niemieckie rozróżnienie między baśnią ludową („Volksmärchen”) a baśnią literacką („Kunstmärchen”) nie było jeszcze używane przez romantyków. Romantyczni pisarze „adaptowali” gatunek i przetwarzali go zgodnie z własną koncepcją artystyczną<sup>11</sup>. Za próbę ustanowienia wzorcowej baśni i wytyczenia jej ram gatunkowych można uznać powstały w okresie romantyczno-klasycznym tekst czołowego przedstawiciela klasyki weimarskiej – Johanna Wolfganga Goethego pt. *Baśń*<sup>12</sup>. Przesycony hermetyczną wręcz symboliką utwór<sup>13</sup> stanowi do dzisiaj nie lada wyzwanie dla literaturoznawców, mimo że w swoim czasie odczytywano go z reguły jako zawoalowaną diagnozę przemian zachodzących w społeczeństwie niemieckim.

We współczesnym literaturoznawstwie niemieckim zwykło się uważać za literackie te wszystkie baśnie, które mają konkretnego autora, za baśnie ludowe uznając zaś teksty powstałe na bazie przekazów ustnych. Bardziej szczegółowe różnice pomiędzy obydwoma gatunkami wymienia Stefan Neuhaus (zob. tabela 1).

Wspólnymi cechami baśni: ludowej i literackiej są, wedle badacza, postawione przed bohaterem zadanie, które należy wykonać, magiczne rekwizyty (czarodziejska różdżka, miotła), symbolika liczb, symbolika związana z naturą, mówiące zwierzęta (animalistyczny obraz świata), związek z mitem lub transcendencją, symboliczna wymowa codziennych problemów<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Por. E., E. von Borries: *Deutsche Literaturgeschichte*. Bd. 5: *Romantik*. München 2003, s. 213.

<sup>12</sup> *Das Märchen*, 1795, wyd. polskie – Kraków 2000.

<sup>13</sup> Jeden z badaczy mówi w tym kontekście wręcz o hipersemiozie. Por. J. Ławski: *Błędne ognie. O hipersemiozie w „Baśni” Goethego*. W: J.W. Goethe: *Baśń. Das Märchen*. Wydanie polsko-niemieckie. Przekł. K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac., wprowadzenie, redakcja tomu J. Ławski. Białystok 2015, s. 51–74.

<sup>14</sup> S. Neuhaus: *Märchen*. Tübingen 2009, s. 9.

Tabela 1

## Baśń ludowa wobec baśni literackiej

Baśń ludowa (rzekomo przekazywana ustnie)		Baśń literacka (dzieło konkretnego autora)
Cechy	brak informacji o miejscu i czasie akcji	informacja o miejscu i czasie akcji
	język nieartystyczny, prosty	język artystyczny
	akcja jednowątkowa	akcja wielowątkowa
	akcja przebiegająca schematycznie	oryginalny przebieg akcji
	stereotypowe miejsca akcji	nietypowe miejsca akcji
	jednowymiarowe postaci, typy	wielowymiarowe postaci
	brak psychologizacji postaci	psychologizacja postaci
	postaci schematyczne (albo dobre, albo złe)	postaci nieschematyczne (mają cechy pozytywne, jak i negatywne)
	happy end	niejednoznaczny happy end lub nieszcześnie zakończenie
	stereotypowy początek i koniec	niestereotypowy początek i koniec
	prosty obraz świata	skomplikowany/wieloaspektowy obraz świata

Źródło: S. Neuhaus: *Märchen*. Tübingen 2009, s. 9.

Przykładając powyższą matrycę do baśni Sophie Tieck, można zauważyć, że wpisują się one w większości w schemat baśni literackiej: pisarka posługuje się bogatym w metafory (w tym szczególnie w emfazy i hiperbole) językiem poetyckim, konstruuje akcję wielowątkową, bardzo często stosując schemat kompozycji szkatułkowej (np. w baśniach *Alcandor und Angelika* – *Alkandor i Angelika*, *Die Stimme im Walde*, *Das Reh*), konstruuje wielowymiarowe postaci, ukazując ich życie wewnętrzne i motywacje, rezygnuje z jednoznacznego podziału na dobro i zło oraz dokonuje w kilku przypadkach ambiwalentyzacji zakończenia (np. *Der Einsiedler und die Nonne* – *Pustelnik i zakonnica*, *Der Unglückliche* – *Nieszczęśnik*). Nie sposób nie dostrzec również, że pisarka czerpie niezwykle obficie z repertuaru motywów folklorystycznych i rekwizytorni typowej dla baśni ludowej. Z upodobaniem Tieck



eksploatuje antagonistyczne postaci dobrej, przyjaźnie nastawionej do ludzi wróżki oraz złośliwej wiedźmy/czarownicy<sup>15</sup>, której prototypem jest słynna trzynasta wróżka z baśni o *Śpiącej królownie*, a wśród rekwizytów pojawiają się mające magiczną moc: rośliny (róże, lilia), przedmioty (lustro, skrzynia zawierająca skarb, pierścień, krosna) oraz instrumenty (lutnia, flet). Ponadto do schematów fabularnych, rozpowszechnionych w ludowych przekazach na całym świecie, które przetwarza pisarka, należą przemiany bohaterów (odczarowanie/wybawienie zaklętej księżniczki bądź zakłętego księcia) czy motyw uwięzienia/zamknięcia wewnątrz góry. Można odnieść wrażenie, że baśnie Tieck to amalgramy różnorodnych wątków, postaci, motywów i znajomo brzmiących treści, zaczerpnięte nie tylko ze świata baśni, ale także z antycznych i germańskich mitów i podań, okraszone typową dla niemieckiego romantyzmu wizją świata. Za typowo romantyczne należy uznać podkreślane w wielu historiach znaczenie przyjaźni, partnerstwa i wspólnoty (*Belinde – Belinda*), romantyczną miłość, o której pisała już Hannelore Scholz-Lübbering, wprowadzaną wielokrotnie postać dziecka<sup>16</sup> jako uosobienia istoty harmonijnie współistniejącej ze sobą i ze światem, będącej w swojej wyjątkowości pośrednikiem między człowiekiem i transcendencją (myśl tę ilustruje szczególnie wyraźnie baśń *Die Bezauberungen der Nacht*, w której, w wyniku interwencji dziecka, perypetie bohaterów znajdują szczęśliwe zakończenie), ściśle nieomal współistnienie człowieka i przyrody, konsolidującą moc muzyki oraz inspirację średniowieczem<sup>17</sup> (główni bohaterowie to w większości rycerze oraz zamieszkujące pałace księżniczki).

---

<sup>15</sup> W czym dostrzec można inspirację popularnym na przełomie XVIII i XIX wieku zbiorem francuskich baśni Charles'a Perraulta.

<sup>16</sup> Trudne relacje rodzinne pisarki znajdują swoje odbicie także w tych baśniach ze zbioru *Wunderbilder und Träume in elf Märchen*, w których pojawiają się motywy porwanego albo oddanego obcym na wychowanie dziecka, zdrady i uwiedzenia. Więcej o biografii pisarki pisze Renata Dampc-Jarosz w rozdziale otwierającym niniejszy tom.

<sup>17</sup> Baśń *Der Einsiedler und die Nonne* (*Pustelnik i zakonnica*) przywołuje na myśl zmodyfikowaną nieco historię Abelarda i Heloizy.



W iście romantycznym sensie Tieck czerpie także z wątków i symboli obecnych w twórczości jej kolegów po piórze. Za najbardziej charakterystyczny symbol niemieckiego romantyzmu zwykło uważać się błękitny kwiat, pojawiający się w kanonicznym dzisiaj tekście Novalisa *Henryk Offerdingen* (1802, wyd. pol. w przekładzie F. Mirandoli – 1914<sup>18</sup>). W powieści Novalisa urasta on do symbolu poetyckich dążeń i niemożliwej do ukojenia tęsknoty, objawia się bohaterowi we śnie: cudowny kwiat, z którego wyłania się twarz kobiety, wyznacza odtąd trajektorie jego artystycznych i miłosnych peregrynacji. Oprócz Novalisa symboliką błękitnego kwiatu posługiwali się inni romantycy, tacy jak Clemens Brentano (w wierszu inc. „Ich eile hin, und ewig flieht dem Blicke...”, 1800) czy Joseph von Eichendorff (w wierszu *Die blaue Blume*, 1818). Do kwiatu o cudownych właściwościach Tieck nawiązuje w baśni *Belinde* (*Belinda*): z ofiarowanego bohaterce przez wróżkę magicznego kwiatu wyłania się twarz kobiety napotkanej wcześniej u źródła, dodając bohaterce odwagi i animuszu w chwili trwogi. W obrazie magicznej rośliny autorstwa pisarki zdają się splatać co najmniej dwa motywy, obecne także u Novalisa i Brentana: związek cudownego kwiatu z wodą (*Offerdingen* widzi w swej sennej wizji kwiat „stojący na wysokiej łodydze ponad samym źródłem”<sup>19</sup>) oraz jego pobudzające do aktywności działanie (widoczne zarówno u Novalisa, jak i u Brentana: w wierszu tego ostatniego kwiat napełnia podmiot liryczny potrzebną mu odwagą). Podobnie jak Novalis i Brentano, tak i Sophie Tieck traktuje kwiat jako pośrednika między światem rzeczywistym i fantastycznym – odrywając jeden z jego płatków, *Belinda* przyzywa baśniowe postaci, które spieszą jej z pomocą i zachęcają, by nie traciła rezonu. W tym sensie kwiat pełni funkcję podobną do tej, jakie innym magicznym przedmiotom przypisują baśnie ludowe. Tak dzieje się np. w baśni braci Grimm *Das blaue Licht*

---

<sup>18</sup> Kolejne wydanie utworu Novalisa: *Henryk von Offerdingen*. Przeł. i oprac. E. Szymani, W. Kunicki. Wrocław 2003.

<sup>19</sup> <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/henryk-offterdingen.html> [dostęp: 1.07.2016].

(Błękitne światło znane jako *Światelko*), w której fajka zapalona za pomocą tytułowego błękitnego światła powoduje, że główny bohater tej baśni – zwolniony ze służby żołnierz – przyzywa „małego, czarnego człowieczka”<sup>20</sup>, który gotów jest spełnić każdy jego rozkaz i wydobyć go z tarapatów. Można zatem rzec, że Tieck nie dokonuje poetyckiej transpozycji znanego symbolu czy też, sięgając do terminologii Novalisa, jego romantyzacji, lecz przywraca mu jego zakorzenione w ludowej wyobraźni atrybuty.

Nie sposób również nie dostrzec inspiracji pisarki twórczością jej brata – Ludwiga Tiecka. W tym jednak przypadku zaznaczyć należy, że artystyczna relacja łącząca siostrę i brata nie była zwykłą relacją łączącą ucznia i mistrza. Z jednej strony odpowiadała ona typowemu dla owych czasów duchowi współpracy i wzajemnej inspiracji, z drugiej zaś cień „wielkiego brata” kładł się wyraźnie na pisarstwie Sophie. Jak pisze Hannelore Scholz-Lübbering, w przypadku niektórych tekstów nie sposób dzisiaj rozstrzygnąć ze stuprocentową pewnością autorstwa, niektóre z utworów były owocem współpracy z bratem, pewne treści w tekstach Ludwiga zawdzięczać należy także zapewne Sophie<sup>21</sup>. W przypadku opowiadania Sophie *Das Vögelchen* (*Ptaszyna*), której główną bohaterką jest oddana na wychowanie obcemu mężczyźnie dziewczynka o imieniu Berta, dostrzec można pewne powiązania z baśnią *Jasnowłosey Ekbert*<sup>22</sup> Ludwiga: w jednym i drugim przypadku bohaterka nosi to samo imię; jest ponadto dzieckiem niekochanym przez rodziców, których opuszcza, by trafić pod opiekę obcej osoby; w obydwu przypadkach także towarzyszy jej tajemniczy ptak. Inaczej

---

<sup>20</sup> J. i W. Grimm: *König Drosselbart und andere Märchen*. Wiesbaden [b.r.w.], s. 51.

<sup>21</sup> Chodzi przede wszystkim o teksty zebrane w zbiorze *Straußfedern* oraz *Bambiocciaden*. Por. H. Scholz-Lübbering: *Nachwort*. In: *Reliquien. Erzählungen und Dichtungen von A.F. Bernhardi und dessen Gattin S. Bernhardi, geb. Tieck*. Hrsg. von H. Scholz-Lübbering. Berlin 2015, s. 199.

<sup>22</sup> Opublikowane w 1797 roku opowiadanie *Der blonde Eckbert* ukazało się w przekładzie Emilii Bielickiej w: *Czarny pajak. Opowieści niesamowite*. Wybór, wstęp i noty o autorach G. Koziełek. Warszawa 1976, s. 45–64.

jednak niż u Tiecka, u którego pełen przyjaznej cudowności baśniowy świat stopniowo przekształca się w złowrogą przestrzeń niesamowitego świata<sup>23</sup>, u pisarki kolejne wydarzenia rozgrywają się konsekwentnie w baśniowej osnowie, kulminując w szczęśliwym zakończeniu.

Ową prawidłowość wykazują także pozostałe baśnie z omawianego zbioru: widocznie rysuje się w nich przewaga elementów cudowności nad elementami niesamowitymi. Te ostatnie pojawiają się raczej sporadycznie. W *Die Quelle der Liebe* (*Źródło miłości*) mamy do czynienia z wrogiem ludziom, srogim olbrzymem, z którym postanawia stoczyć walkę główny bohater, z kolei w *Der Einsiedler und die Nonne* (*Pustelnik i zakonnica*) jest to duch zdradzonego narzeczonego, którego widok przyprawia niedoszłych kochanków o śmierć. Sfera cudowności stanowi natomiast integralną część światów przedstawionych, a pojawienie się zamieszkującej drzewo wróżki bądź przemawiająca ludzkim głosem sarna nie budzą zdziwienia bohaterów<sup>24</sup>. W tym sensie baśnie Tiecka zaliczyć należy, zgodnie z terminologią francuskiego badacza literatury fantastycznej Tzvetana Todorova, do kategorii cudowności<sup>25</sup>. Jednak bardziej niż

---

<sup>23</sup> O tej typowej dla Tiecka poetyce pisze więcej przykładowo J.M. Fischer: „Selbst die schönste Gegend hat Gespenster”. *Entwicklung und Konstanz des Phantastischen bei Ludwig Tieck*. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrsg. von Ch.W. Thomsen, J.M. Fischer. Darmstadt 1980, s. 131–149.

<sup>24</sup> Według słynnego szwajcarskiego badacza baśni Maxa Lüthiego, to cecha konstytutywna baśni ludowej, określona przez badacza mianem „Eindimensionalität” („jednowymiarowość”). Por. M. Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. Tübingen 1985.

<sup>25</sup> Todorov wprowadza osadzone w strukturalizmie i estetyce recepcji rozróżnienie na literaturę: fantastyczną, cudowności i niesamowitości, kierując się przy tym reakcją czytelnika oraz bohatera na opisane w tekście nadzwyczajne wydarzenia. Jeśli czytelnik/bohater odczuwa wobec nich wahanie, niepozwalające mu rozstrzygnąć o ich prawdziwości bądź nieprawdziwości, mamy do czynienia z tekstem fantastycznym. Jeśli nie budzą one jego wahania i uzna je za integralny element świata przedstawionego, wtedy tekst należy do kategorii cudowności. Jeśli natomiast odnajdzie dla nich wyjaśnienie, tekst przynależy do kategorii niesamowitego. Podczas gdy wahanie bohatera jest warunkiem drugorzędny za-

strukturalne właściwości omawianych tekstów frapujące są relacje łączące postaci należące do magicznych światów oraz ich wpływ na losy zwyczajnych ludzi. Zauważyć można, że do ensemble'u magicznych postaci należą w większości wróżki, czarodzieje oraz czarownice. Mimo że pisarka miejscami przejmuje charakterystyczny dla baśni ludowej podział na złych i dobrych bohaterów i zgodnie z tym rozróżnieniem wprowadza także dobrych i złych przedstawicieli świata magii (przykładowo w baśni *Belinde – Belinda*), to obok tych postaci równoprawnymi członkami zmyślonych krain pisarki są postaci ambiwalentne, których działania sytuują ich gdzieś w przestrzeni między dobrem i złem: dobre postaci krzywdzą swoich bliskich poprzez zdradę, inne z kolei mszczą się za doznaną bądź też wydumaną krzywdę. Przykładem są perypetie fantastycznych postaci w baśni *Das Reh*: zaklęta w tytułową sarnę piękna wróżka musi zginąć z rąk własnego ojca, by zdjąć, rzucony przez złą czarownicę w akcie zemsty za niewierność swego męża, zły urok. W finale baśni okazuje się, że stylizowana do tej pory na złą wiedźmę „czarnowłosa” jest w gruncie rzeczy ofiarą konfliktu, który rozgorzał między małżonkami, a dobry, stary pustelnik, u którego główny bohater szukał ukojenia, jest czarodziejem i wiarołomnym mężem rzekomo złej czarownicy. Rzecz ma się podobnie z koncepcją fantastycznych postaci w baśni *Die Stimme im Walde*: gdy głównemu bohaterowi (Alfonso) udaje się zdjąć kłutwę złego czarownika, stoczyć z nim zwycięską bitwę i uwolnić zaczarowaną księżniczkę (Rosalindę), okazuje się, że także czarodziej jest ofiarą zemsty starej, złej czarownicy, którą ośmielił się odtrącić.

Zawile relacje między fantastycznymi postaciami nie-rzadko odbijają się na losach bohaterów nieposiadających ponadnaturalnych umiejętności. Powiązanie to prześledzić można na przykładach baśni *Der Unglückliche* (*Nieszczęśnik*),

---

istnienia fantastyki, niepewność czytelnika jest jej warunkiem pierwszorzędym. Por. T. Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. K. Kersten, S. Metz, C. Neubaur. Frankfurt a.M. 1992, s. 26 i nast.

*Die Blume der Liebe* oraz *Die Stimme im Walde*. Ilustrująca z pozoru oczywistą prawdę – przestrogę przed byciem nadmiernie chciwym – baśń pt. *Der Unglückliche* (*Nieszczęśnik*), w której bogaty kupiec Leonard traci cały swój majątek po tym, jak nie umie oprzeć się pokusie zabrania ze sobą znalezionej przypadkowo skrzyni ze skarbem, zawiera w sobie także niepokojącą sugestię, że los człowieka nie zależy w pełni od niego samego. W miarę rozwoju akcji okazuje się bowiem, że skarb stanął na drodze nieszczęśnika nieprzypadkowo – bohater znalazł się w samym środku ścierania się interesów czarodziejskich istot, które uznały go za niegodnego ręki córki jednego z nich. W drugiej baśni – *Die Blume der Liebe* – związki między światem fantastycznym i realnym są jeszcze bardziej skomplikowane, lecz także tym razem wzajemne oddziaływanie przebiega raczej jednotorowo: od świata magicznego ku rzeczywistemu. Otrzymaawszy od tajemniczego mężczyzny wstęgę z wierszem o pięknej Rosalindzie, główny bohater Fernando poczyną pałać do niej miłością, w efekcie czego opuszcza dom i rusza na jej poszukiwania, gnany nieokreśloną bliżej tęsknotą. W trakcie swoich peregrynacji odkrywa, że jest synem czarownika i czarodziejki, a pełna tajemnic, przemilczeń i zagadkowych zwrotów akcji historia jego rodziny odbija się wyraźnie na jego obecnym życiu: Fernando odnajduje wprawdzie ukochaną Rosalindę, lecz traci poznanego dopiero co ojca. Także bohater *Die Stimme im Walde* pada ofiarą wabiącego go tajemniczego głosu<sup>26</sup>, któremu nie potrafi się oprzeć i który przewraca jego świat do góry nogami. Występująca tutaj między obydwoma światami koincydencja pozbawia baśnie Tieck typowego dla przekazu ludowego naiwnego tonu, wprowadzając w jego miejsce niepokojącą sugestię, że człowiek jest tylko marionetką w rękach pozornie znajomych, a zarazem obcych i nieprzewidywalnych mocy, tajemniczego fatum, wobec którego

---

<sup>26</sup> Wątek wabiącego głównego bohatera tajemniczego głosu podejmie później E.T.A. Hoffmann w jednej z najsłynniejszych romantycznych baśni literackich *Złoty garnek*. W baśni tej student Anzelmus ulega czarowi cudownej Serpenty, której głos, podobnie jak w utworze Sophie Tieck, dobiega z drzewa.

jest bezradny. Można by zatem pokusić się o stwierdzenie, że estetyka cudowności, charakterystyczna dla tych tekstów, przechodzi płynnie w estetykę niesamowitości, chociaż nie w rozumieniu Todorova, lecz Freuda: „das Heimliche” (to, co znane) staje się bowiem „unheimlich” (nieznane, niesamowite). Tym sposobem historie opowiedziane przez pisarkę zyskują pewien walor uniwersalny, urastając niemalże do rangi egzystencjalnych dramatów. Ten zawarty w baśniach Tieck uniwersalny potencjał znaczeniowy jest przy tym nie do przecenienia: pozwala bowiem na ich aktualizującą – niezależną od ducha epoki, w jakiej powstały – lekturę.

*Nina Nowara-Matusik*